Научная статья / Research Article

https://elibrary.ru/GIQIKD
УДК 82.0
ББК 83(0) + 83.3(0)

ЖАНРОВАЯ ТИПОЛОГИЯ ДРАМЫ В ЕВРОПЕЙСКОЙ И САНСКРИТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

© 2024 г. Н.Р. Лидова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 08 апреля 2023 г.
Дата одобрения рецензентами: 04 июня 2023 г.
Дата публикации: 25 марта 2024 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-10-29

Аннотация: Статья посвящена специфике и типологическому своеобразию представлений о драме в европейской и древнеиндийской театроведческой теории. Работа носит текстологический характер и опирается на первоисточники, прежде всего на трактат «Натьяшастра», являющийся наиболее авторитетным сочинением для изучения классической индийской поэтики. В статье выявляются санскритские аналоги таких фундаментальных терминов западной теории литературы, как «драма», «жанр», «спектакль», «сценизм», «литературность» и др. Особое внимание уделяется нескольким санскритским категориям, представляющим собой наиболее близкие аналоги европейских понятий драмы и жанра. Это прежде всего *натья* и *прайога*, характеризующие различные перформативные аспекты пьесы. Еще одним важным понятием является термин *рупа*, использовавшийся для определения вначале сценарной, а позднее текстовой основы театрального представления и за счет своей универсальности выбранный для обозначения совокупности десяти «образцовых» древнеиндийских зрелищных форм. Наконец, обсуждается категория *вритти*, определявшая в «Натьяшастре» стилистические особенности как ранних мистериальных представлений, так и унаследовавших их формальную структуру классических санскритских пьес. Цель статьи не ограничивается обсуждением этих понятий. Главная ее задача состоит в том, чтобы выявить различия между восточной и западной поэтологическими системами и указать на фундаментальные проблемы, связанные с некритическим использованием европейской терминологии для интерпретации и изучения древнеиндийской эстетики.

Ключевые слова: драма, драматургия, теория драмы, поэтика, эстетика, жанр, санскритская литература, «Натьяшастра», *натья*, *рупа*, *вритти*.

Информация об авторе: Наталья Ростиславовна Лидова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3983-303X

E-mail: nlidova@gmail.com

Для цитирования: *Лидова Н.Р.* Жанровая типология драмы в европейской и санскритской литературе // Studia Litterarum. 2024. Т. 9, № 1. С. 10–29. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-10-29



Studia Litterarum,
vol. 9, no. 1, 2024

GENRE TYPOLOGY OF DRAMA IN EUROPEAN AND SANSKRIT LITERATURE

© 2024. Natalia R. Lidova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 08, 2023
Approved after reviewing: June 04, 2023
Date of publication: March 25, 2024

Abstract: The article examines the notion of drama as a genre category in European and ancient Indian theatrical theory. The analysis of ancient texts, foremost the treatise of the *Nāṭyaśāstra*, which can be considered the most authoritative primary source for the study of classical Indian poetics, forms the basis of the research. This paper identifies Sanskrit analogues of such fundamental concepts of Western literary theory as "drama," "genre," "performance," "scenicism," "literariness," etc. The closest analogical to European definitions of drama and genre Sanskrit notions are investigated in depth. They are primarely *nāṭya* and *prayoga* — two terms used to define various performative aspects of the play. Another notion studied in the paper is *rūpa*, which originally stood for "scenario" and, later on, for textual and literary format of the staged play. Due to its universality, the same term functioned as the general definition of ten "exemplary" spectacular forms. Finally, the category of *vṛtti* is discussed, employed in the *Nāṭyaśāstra* for the characterization of stylistic features of early mysterial performances and, later on, of classical Sanskrit plays. The scope of the paper does not limit itself to bringing to light and discussing these various notions. The ultimate goal is to highlight the differences between Eastern and Western poetological systems and to point out fundamental issues arising from the non-critical use of European terminology when interpreting and investigating ancient Indian aesthetics.

Keywords: drama, dramaturgy, drama theory, poetics, aesthetics, genre, Sanskrit literature, *Nāṭyaśāstra, nāṭya, rūpa, vṛtti.*

Information about the author: Natalia R. Lidova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID*:* https://orcid.org/0000-0002-3983-303X

E-mail: nlidova@gmail.com

For citation: Lidova, N.R. "Genre Typology of Drama in European and Sanskrit Literature." *Studia Litterarum*, vol. 9, no. 1, 2024, pp. 10–29. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2024-9-1-10-29

Для описания и классификации связанных с театром и предназначенных для постановки на сцене и чтения литературных произведений современная театроведческая наука использует два основополагающих понятия, а именно — род и жанр. Первое из них является более общим и вводит драму в круг трех основных родов литературы, куда наравне с ней входит также эпос и лирика [15; 16]. В известном смысле драма является более сложной и синтетичной, чем оба эти рода. Во-первых, она эволюционирует и реализует себя на стыке сразу нескольких искусств, в том числе театра, где формой ее существования является зрелище, а также литературы, где она предстает в виде особым образом организованного текста. Во-вторых, известно немало случаев, когда драма, причем в абсолютно разных исторических условиях, успешно адаптировала для своих целей и эпос, и лирику [4].

Из эпоса при этом она, как правило, заимствует сюжеты, присущую ему масштабность и пафос объективности, а из лирики — характерную для нее стихотворную форму, глубоко личную интонацию, камерность, монологизм и риторичность. В этом смысле драма и в самом деле представляет собой весь мир[1], или всеохватность, которая может позволить себе не толь-

1 Древнейшая в своей основе идея сравнения мира и театра в контексте европейской культуры была сформулирована Петронием, римским Арбитром искусств I в. н. э., которому приписывается знаменитая фраза “Mundus universus exercet histrioniam”, или «Все мироздание упражняется в лицедействе». Парафразом этого афоризма стали написанные над входом и раскрывающие смысл названия лондонского театра “Globe” слова “Totus mundus agit histriōnem” — «Весь мир приводится в движение лицедейством» или «Весь мир вращается актерством», ставшие знаменитыми благодаря шекспировской строчке “All the world’s a stage, and all the men and women merely players” (“As You Like It”, Act 2, Scene 7).

ко объединить почти все искусства и многие ремесла, но и обеспечить их гармоничный синтез.

Понятие жанр определяет драму более конкретно, выделяя на основе формальных и содержательных признаков присущие ей исторические типы [1; 2; 17]. Поскольку, в отличие от родового обозначения, в жанровом определении драмы преобладает конкретизирующее содержательное начало, уместными становятся такие определения, как высокая и низкая, разговорная и пантомимическая, реалистическая, лирическая, натуралистическая, символическая, историческая, экспрессионистическая и т. д. Формой, адекватно передающей эту многообразную палитру смыслов, и становятся жанры, важнейшей чертой которых следует считать способность к почти ничем не ограниченному эволюционированию [13]. Как следствие этого, историческое разнообразие жанров огромно, причем в научной литературе продолжают сохраняться уравновешивающие друг друга тенденции как объединения и укрупнения жанров, так и дробления, приводящие к выделению разнообразных суб-жанров и суб-драматических форм.

Своего рода историческими колоссами европейских жанров были древнегреческая трагедия, неразрывно соединенная с экзальтацией и выражением грусти, надрыва и печали [7; 18], и античная комедия с ее иным по духу пафосом смехового и комического [3; 6]. Третьим жанром стала драма, под которой в данном случае следует понимать не восходящее к Аристотелю родовое определение театральности как «действа» (dromenōn)[2], а именно жанр, который был окончательно осознан и описан лишь в трудах европейских исследователей XIX в.

В современной научной литературе драма нередко считается неким средним или промежуточным между комедией и трагедией драматическим видом, ориентированным на рассказ и бытописание, но при этом предполагающим конфликт и борьбу и способным вызывать разнообразные чувства, от смеха до горести и слез, сюжетом. Все эти черты характерны в первую очередь для европейской драматургической литературы Нового времени, где этот жанр получил очень высокий, почти доминирующий статус, став наиболее общим обозначением представляемого в театре действия. Как показывает этот краткий экскурс, понятия род, жанр и драма играют очень

2 Изначально священного действа, событий мистерии или ритуала.

важную роль в современном литературном сознании, а описывающая их теория является одной из наиболее значимых и развитых областей европейского литературоведения[3].

Как и во многих других областях, проблема зарождения, развития, бытования и теоретического осмысления жанров в литературах Востока [5; 14] находится совсем в другом положении и, по сути, продолжает оставаться весьма малоизученной. При этом, как и в случае с основополагающим понятием «драма», деликатно обходится стороной и важнейший в методологическом отношении вопрос о том, всегда ли можно называть жанрами, по крайней мере в европейском смысле этого слова, те разнообразные и разновременные драматургические литературные явления, которые сформировались и продолжают формироваться в культурах различных стран Востока.

С одной стороны, подобно европейским жанрам, выделяемые в восточных литературах типы художественных произведений вполне устойчивы и объединены совокупностью формальных и содержательных признаков, существенно важных для формирования литературного канона [11; 12]. Однако, с другой стороны, они нередко обладают явно избыточными с точки зрения классического литературоведения чертами, в частности вполне характерным для нормативных классических восточных поэтик пониманием жанра как раз и навсегда закрепленной идеальной структуры, нередко обладающей сверхъестественным происхождением или освященной непререкаемо высоким авторитетом.

Все эти соображения вполне актуальны и для того, что принято считать жанрами древнеиндийской драмы. Справедливости ради следует заметить, что в основном источнике по теории и практике санскритского театра, трактате «Натьяшастра» (II в. до н. э. – II в. н. э.)[4], нет термина, который можно было бы легко сопоставить с европейским понятием жанра, как, впрочем, отсутствует и базовое обозначение «драма», смысловыми аналогами которого выступают сразу несколько санскритских терминов [21].

3 Общий обзор основных направлений изучения жанров в современном литературоведении см.: [13]. Там же приведена и основная отечественная и частично зарубежная литература по теме.

4 Основную библиографию, посвященную «Натьяшастре», публикации и переводы текста и важнейшие направления исследования этого памятника см.: [22].

Основополагающим среди них является термин *натья* (nāṭya), который при этом гораздо шире специализированного понятия жанра, поскольку во многих контекстах используется для описания искусства театра в целом. Другим, также, несомненно, очень ранним, а возможно и предшествовавшим *натье* обозначением драмы является термин *прайога* (prayoga), специфичность которого заключается в том, что он в первую очередь используется для характеристики не литературной, а зрелищной составляющей пьесы. Фактически слово *прайога* служит синонимом театральной практики и относится к последовательности конкретных действий, предписываемых, регламентирующих и направляющих представление того или иного сюжета на сцене. Согласно легендарному свидетельству «Натьяшастры», слово *прайога* было основным обозначением и самого первого в мире театрального представления, созданного богом Брахмой и воплощенного на сцене мудрецом Бхаратой (НШ I.41)[5].

Выбор этого термина мог быть обусловлен тем, что слово *прайога* с его семантикой «запряжения»[6] и «сопряжения» определяет порядок тех действий, которые переводят абстрактное в осязаемое и конкретное. При этом понятие *прайога* очень точно, почти буквально, передает значение происходящего в данный момент действия, которое в контексте театра адекватно выражается с помощью таких понятий, как «представление» или «репрезентация».

В «Натьяшастре» существует еще один термин для обозначения разыгрываемого перед зрителями сценического действия, а именно *рупа* (rūpa) или *рупака* (rūpaka), что буквально значит «вид», «образ», «облик», «личина» или, если трактовать по смыслу и передать описательно, «то внешнее, что наблюдается». По всей видимости, именно этот термин использовался для узкоспециального обозначения драмы как первоначально сценарной, а затем и текстовой основы театрального представления, во всяком случае, глава XX «Натьяшастры», содержащая описание основных разновидностей санскритской драмы, называется «Даша-рупа-видхана» (Daśa-rūpa-vidhana) или, буквально, «Правила о десяти [драматических] видах» (НШ XX.1–130).

5 Здесь и далее ссылки на «Натьяшастру» даны по изданиям: [27; 28]. Латинские цифры обозначают главу, арабские — номер стиха (*шлоки*).

6 От √*yuj* со значением «соединять», «запрягать».

И хотя на самом деле число описанных в ней видов несколько больше, собственно *рупами*, или своего рода «образцовыми» формами зрелища, считались только те десять, что были перечислены в самом начале главы, а именно: *натака* (nāṭaka), *пракарана* (prakaraṇa), *анка* (aṅka, или utsrṣṭikāṅka), *вьяйога* (vyāyoga), *бхана* (bhāṇa), *самавакара* (samavakāra), *витхи* (vīthi), *прахасана* (prahasana), *дима* (ḍima) и *ихамрига* (īhāmṛga) (НШ XX.2–3).

Несомненно, все эти жанровые разновидности не только существовали, но и стали каноническими к моменту окончательного оформления дошедшей до нас версии «Натьяшастры», что могло произойти на рубеже или в первые века нашей эры [9; 10]. Любопытно, что в последующие столетия представленный в «Натьяшастре» канон уже более не развивался и система десяти образцовых жанров не дополнялась новыми разновидностями. Подтверждением этому служит еще один важный для рассматриваемой традиции трактат, а именно «Дашарупа», или «Дашарупака» Дхананджайи, созданный почти на тысячу лет позже дошедшей до нас версии «Натьяшастры», но посвященный рассмотрению все тех же десяти видов *натьи* (ДР III) (цит. по: [26]).

Глава XX «Натьяшастры», представляющая читателю десять драматических жанров, и две последующие, а именно XXI, описывающая виды, структуру и способы сценической адаптации сюжета, а также XXII, повествующая о четырех способах представлениях *натьи* на сцене, известных как *вритти* (vṛtti), составляют своего рода подраздел в поэтологической системе трактата [23]. Этот раздел одним из первых привлек внимание западных ученых, поскольку, с одной стороны, он имел очевидно теоретический характер, и в этом смысле в большей степени, чем другие главы «Натьяшастры», походил на европейские поэтики, а с другой — давал возможность сравнения древнеиндийских видов драмы с европейскими жанрами. Показательным является и то, что именно с этих трех глав началась история публикации текста «Натьяшастры» [22].

При условии, что материал этих трех глав уже более полутора столетий доступен для исследования, кажется, что он должен быть изучен настолько хорошо, что в связи с ним уже не должно существовать никаких невыясненных вопросов, и остается лишь верно ориентироваться в многообразии высказанных авторитетных мнений. На самом деле, как и в случае

со многими другими разделами «Натьяшастры», при ближайшем рассмотрении выясняется, что это далеко не так. Нет, в частности, ясного ответа на вопрос, являлись ли литературными произведениями все десять описанных в «Натьяшастре» видов *рупаки*, или же часть из них, притом значительная, представляла собой театральные представления сценарного типа, которые никогда не существовали в литературной форме? Не ставилась всерьез и проблема внутренней хронологии описанных в трактате видов, а также то, насколько адекватно эта теоретическая картина описывает историческое развитие *натьи*. И, наконец, не обсуждалась тема их генезиса и того, можно ли считать все десять *рупак* жанрами и если да, то каковы те формальные и содержательные признаки, которые были положены в основу их выделения и систематизации.

Хотя в начальной строфе главы XX «Натьяшастры» и приводятся слова легендарного создателя трактата мудреца Бхараты, обещающего слушателям-брахманам подробно рассказать о делении *натьи* на десять видов, в зависимости от названия, назначения и типа представления на сцене, на самом же деле создатель трактата не устанавливает между ними какой-либо иерархической или хронологической зависимости и не предлагает ясной системы их взаимоотношений. Описанные с различной степенью подробности, все они предстают как независимые драматургические произведения.

Как следствие этого современные исследователи «Натьяшастры» были поставлены перед необходимостью найти и обосновать те критерии, которые были бы пригодны для описания десяти *рупак* как основы для выделения десяти различных, но взаимосвязанных между собой драматических жанров. Додумывая, по сути, то, что по каким-то причинам не было артикулировано и ясно выражено самим создателем трактата, они неизбежно опирались при этом на западную теоретическую систему и многое невольно переносили оттуда, т. е. использовали те критерии драматического жанра, которые сформировались в европейской традиции. Поэтому неудивительно, что в качестве важного, хотя в какой-то степени и самоочевидного систематизирующего признака было принято количество актов и число персонажей, действительно варьирующихся в каждом из десяти представленных в «Натьяшастре» разновидностей *натьи*. Одна из попыток такого рода классификации принадлежала издателю текста и автору перевода

«Натьяшастры» на английский язык, М. Гхошу, предлагавшему свести десять охарактеризованных в «Натьяшастре» видов *натьи* к пяти следующим:

1. Одноактная пьеса-монолог — *бхана.*

2. Одноактная пьеса с двумя-тремя персонажами — *витхи.*

3. Одноактные пьесы с разнообразным содержанием и многими персонажами — *вьяйога, прахасана, утсриштиканка.*

4. Трехактные пьесы с многочисленными персонажами — *самавакара*, четырехактные пьесы с многочисленными персонажами — *дима* и *ихамрига*.

5. Пяти-десятиактные пьесы со многими персонажами — *натака* и *пракарана* [19, p. 8].

М. Гхош предположил, что данная схема не только демонстрирует связь драм друг с другом, но и обнаруживает хронологию эволюции жанров, поскольку каждый последующий тип оказывается более сложным и развитым, нежели предыдущий[7].

Чисто формально такая классификация, несомненно, возможна. Однако, основываясь на предположении о поступательном развитии традиции от простого к сложному, она не учитывает многих других существенных признаков анализируемых видов. Если бы санскритская драма действительно развивалась бы именно так, тогда наиболее древними должны были бы быть короткие одноактные пьесы, промежуточной формой выступала бы трехактная *самавакара*, а четырехактная *дима* непосредственно примыкала бы к таким поздним и хорошо разработанным видам, как *натака* и *пракарана*, адекватными примерами которых принято считать литературные пьесы классического периода. Однако, как свидетельствует сама «Натьяшастра», первыми были как раз многоактные драмы типа *самавакара* и *дима*, в то время как одноактные *ихамрига* и *вьяйога* появились позднее и отражают следующий этап развития традиции [8].

7 Примерно за два десятилетия до М. Гхоша аналогичные идеи, хотя и не облеченные в форму наглядной схемы, были высказаны Д.Р. Манкадом [24], считавшим, что одноактные *рупаки* являются наиболее древними и сформировавшимися значительно ранее многоактных видов драмы. По этому поводу он цитирует мнение другого ученого, К.Х. Дхрувы, с которым солидаризируется: «В поступательном развитии драмы, одноактные пьесы — исходный тип. Древние мудрецы, освобождаясь от своих каждодневных обязанностей совершения ритуалов, создавали их в качестве способа развлечения» [24, p. 77].

На мой взгляд, поиски систематизирующих признаков вообще не должны исходить из критериев европейской теории драмы (таких как количество актов или число персонажей), и основу классификации следует искать в самой «Натьяшастре», опираясь на существующие в ее тексте теоретические положения. Древние теоретики, внесшие свой вклад в создание «Натьяшастры» и сумевшие выстроить взаимоувязанную и обладающую внутренней логикой теоретическую систему, предложили еще один базовый систематизирующий признак описания драмы, а именно понятие *вритти* (vṛtti[8]), являющееся одной из основополагающих категорий трактата.

В «Натьяшастре» описаны четыре разновидности данной категории, а именно *саттвати* (sāttvatī), *арабхати* (ārabhaṭī), *кайшики* (kaiśikī) и *бхарати* (bhāratī) (НШ XXII.1–65). Все они довольно сильно различаются между собой. Наиболее специфическим можно считать *саттвати вритти*, предполагающий, что ради подлинности игры исполнитель должен был аккумулировать внутреннюю духовную энергию (*саттву*) и как бы перевоплощаться в изображаемого персонажа, что позволяло ему проявлять имитируемые состояния типа наворачивающихся слез, густого румянца или смертельной бледности как свои собственные. *Арабхати вритти* представлял собой жесткую, «мужскую» манеру игры, опиравшуюся на энергичные движения и жесты, уместные при представлении сценической битвы. Ему противопоставлялся *кайшики вритти*, изысканный «женский» стиль, основывающийся на широкой гамме изящных танцевальных телодвижений. И, наконец, речевая выразительность *натьи* характеризовалась с помощью *бхарати вритти* [8; 20].

Именно эти четыре *вритти*, которые в самом общем смысле можно определить как стили, манеры или способы представления драмы, считаются в «Натьяшастре» конституирующей основой всех десяти разновидностей *натьи*. Более того, по мнению создателя трактата, четыре *вритти* настолько универсальны, сущностны и важны, что их следует называть матерями (mātṛka) драмы. Эта мысль ясно сформулирована в «Натьяшастре», где говорится, что «*вритти* известны как матери всех поэтических произведений» (НШ XX.4a). Эти же стили составляют и «основу поэтического произ-

8 Термин vṛtti образован от санскритского корня ‘vṛt-‘, обозначающего различного рода деятельность в значении ‘вертеть’, ‘кружить’, ‘поступать тем или иным образом’, ‘действовать в той или иной манере’, а также ‘происходить’ и ‘существовать’ [25, p. 1009–1010].

ведения» (kāvya-bandha), т. е. определяют формальное построение, костяк или структуру драмы. Не ограничившись данной констатацией, создатель «Натьяшастры» поясняет свою мысль с помощью образного сравнения. Он говорит, что подобно тому «как ноты идут [по порядку], образуя гамму, с помощью опорных и [других] звуков, так благодаря делению на *вритти* возникают структуры поэтических произведений» (НШ XX.5).

Таким образом, драматическая композиция основывается на *вритти* так же, как гамма складывается из отдельных нот. Аналогия «*вритти* — музыкальная нота» позволяет уловить нечто принципиально важное для понимания этой категории. Во-первых, из нее следует, что *вритти* — это что-то столь же изначальное и базовое для *натьи*, как нотный знак для музыки. Во-вторых, подобно тому, как нота является основным элементом музыкального языка и характеризует не только звучание, но также приемы сохранения и прочтения музыки, так и четыре *вритти* отражают сущностные признаки не только представления, но и формальной структуры пьес (которые, впрочем, так же, как и музыку, полноценно воспринимать можно было только в процессе исполнения) [22].

Приведенная аналогия позволяет понять, почему именно категория *вритти*, характеризовавшая, как было показано ранее, процесс сценического действия, была положена в основу жанрового описания драмы, оказавшись, с одной стороны, главным систематизирующим признаком, а с другой — единственной конституирующей основой всех десяти описанных в «Натьяшастре» разновидностей *натьи*. Последняя мысль была ясно сформулирована в самой «Натьяшастре», где рассмотрение основных видов *натьи* предваряет следующее обобщающее положение: «Из них [*вритти*] вышли эти десять видов [*натьи*, различающиеся] в представлении» (НШ XX.4b).

При этом уже средневековые теоретики не до конца понимали первоначальное назначение стилей. Опираясь на современную им практику, они предполагали, что в том или ином сочетании четыре *вритти* должны присутствовать во всех видах санскритской драмы. Во всяком случае это касалось *бхарати вритти*, или вербального стиля, поскольку утвердившаяся парадигма литературного театра не позволяла представить себе сколько-нибудь продолжительное действие без реплик и монологов героев [9; 10].

Следует, однако, признать, что это средневековое толкование, оказавшее прямое влияние на современных исследователей, не соответствует первоначальной концепции «Натьяшастры». Согласно трактату, лишь два из десяти канонических видов драмы, а именно *натака* и *пракарана*, основывались на всех четырех стилях. Предполагается, что именно эти два жанра, относящиеся к эпохе классического театра, дошли до нас в виде литературных произведений.

Все остальные восемь видов *натьи* были лишены *кайшики*, изящного, или «женского», стиля. При этом четыре древнейшие ее разновидности, а именно *самавакара, дима, ихамрига* и *вьяйога*, не включали в себя и вербальный стиль *бхарати*, т. е. представляли собой исключительно пантомимические действа. И, наконец, еще два вида драмы — *прахасана* и *витхи* — основывались только на вербальном стиле.

Оценивая эту картину сугубо формально, можно было бы предположить, что наиболее сложной структурой обладали *натака* и *пракарана*, включающие все четыре стиля. Меньшая структурная разработанность была присуща композициям *самавакары, димы, ихамриги* и *вьяйоги*, основывавшимся только на двух стилях. И, наконец, совсем простыми, но при этом необычными «разговорными» драмами должны были быть *прахасана* и *витхи*, структурообразующим элементом которых являлся один-единственный стиль — вербальный.

Однако, как и во многих других случаях, формальный подход к истолкованию в целом логически выстроенных и взаимоувязанных свидетельств трактата, как, впрочем, и взгляд на него с позиций европейской методологии изучения драмы, не всегда является эффективным. Несомненно, распределение пьес по принципу их отношения к общим «матерям»-*вритти* отражает историческое развитие жанров, однако в гораздо большей степени оно отмечает рубежные этапы развития театра и формирование новых, соответствующих переосмысленным стилям типов образности.

Последнее подтверждает еще одна классификация «Натьяшастра», а именно подразделение *натьи* по критерию ее представления на сцене или характерный для различных жанров вид *прайоги*, что позволяет взглянуть на 10 видов *рупаки* как бы с другой стороны, представив, как именно формальная структура пьес соотносилась с образностью создаваемых на ее основе спектаклей. В «Натьяшастре» охарактеризованы всего два базо-

вых постановочных типа, согласно которым сценическое зрелище могло обладать либо чертами типа *авиддха* (āviddha, букв. «пронзительный», «пронзающий», «пробуравленный»), либо во многом противоположного ему типа *сукумара* (sukumāra, «придворный», «изящный», «деликатный») (НШ XIV.55).

Принцип, определяющий эту классификацию, демонстрирует две крайности и поэтому на первый взгляд слишком прост. На самом же деле он подразумевает, что к моменту окончательной кодификации текста «Натьяшастры», произошедшей, по всей видимости, в первые века нашей эры, в древнеиндийском театре существовало два основных типа зрелищ, один из которых, а именно *авиддха*, представлял собой пантомимический аналог средневековой европейской мистерии, а другой — известный как *сукумара* — индийскую версию поэтической драмы на лирический, обычно любовный сюжет.

Свидетельством того, что это было действительно так, служат еще несколько разъясняющих типы «авиддха» и «сукумара» определений. Особенно подробно составитель «Натьяшастры» останавливается на первом из них, уточняя, что с его помощью следует создавать действие «с энергичными, исполненными *саттвы* танцевальными движениями (*ангахарами*), сущность [которых связана] с разрезаниями, разбиваниями и борьбой. С избытком иллюзии [и] магии, соединенная с костюмами и объемными моделями, наделенная многими мужчинами, а также малым [количеством] женщин, основывающаяся [на стилях] *саттвати* и *арабхати* [такая] *натья* известна как *авиддха* (пронзительная)» (НШ XIV.56–57).

Ключевым в этом описании является упоминание *саттвати* и *арабхати вритти*, т. е. тех двух стилей, которые, как уже отмечалось, определяли несколько мрачную образность танцевально-пантомимических зрелищ типа *авиддха*. Подтверждением того, что именно они, а не что-либо другое, являлись базовой основой данного сценического типа, служат перечисляемые в определении признаки, большинство из которых почти дословно дублирует характеристики обоих стилей. Некоторой новой нотой является, пожалуй, лишь упоминание о малом количестве женщин. Но и оно может свидетельствовать как о появлении в театре первых актрис, так и о том, что параллельно с сугубо батальными драмами на мистериальной сцене стали все чаще ставиться сюжеты с эпизодами мужской травестии.

Чрезвычайно важно, что создатели «Натьяшастры» не ограничились этими разъясняющими определениями, но сочли нужным перечислить те драмы, которые следовало ставить в типе *авиддха*. Нетрудно догадаться, что это были ровно те четыре драмы, которые по другой классификации предписывалось разыгрывать в *саттвати* и *арабхати вритти*. Характеризуя их в общем как особую группу, создатели «Натьяшастра» сообщают следующее: «*дима*, *самавакара*, *вьяйога*, а также *ихамрига* — эти, называемые *авиддха* [драмы, так] известны устроителям: их представление (*прайога*) должно быть сделано с дайтьями, данавами и ракшасами[9], и теми [божественными] мужчинами, которые возвышены и наделены геройством, мужеством и силой» (НШ XIV.58–59).

Любопытно, что, охарактеризовав подробно мистериальные драмы типа *авиддха*, составитель трактата несопоставимо короче описывает тип *сукумара*. Сообщается лишь, что действующими лицами в них были люди и что к этой категории относились шесть видов драмы, пять из которых, а именно *натака*, *пракарана*, *бхана*, *витхи* и *анка*, входили как основные виды в число десяти *рупак* (НШ XIV.60)[10]. Из общего контекста, а также из названия «сукумара», буквально значащего «с прекрасными юношами-царевичами», можно предположить, что по крайней мере какие-то из этих драм были изящными придворными увеселениями, составлявшими своего рода антитезу ранним мистериальным зрелищам [8].

Данное предположение подтверждается свидетельством, сохранившимся в одной из заключительных глав «Натьяшастры», где также упоминаются постановки типа *сукумара*, но уже в контексте распределения ролей. Буквально там говорится следующее: «те изящные (*сукумара*) зрелища, которые радуют царей, их [для лучшего] достижения *шрингара расы* следует представлять с помощью женщин» (НШ XXXV.49). О драмах типа *авиддха* в той же главе говорится: «возбуждающие битвы, созданные с напором и те, которые изобилуют схватками, не должны представляться женщинами, их следует представлять с помощью мужчин» (НШ XXXV.50). Таким образом, в отличие от мистериальных битв типа *авиддха*, пьесы типа *сукумара* представляли не что иное, как те посвященные теме любви и развлекавшие царей и их ближайшее окружение

9 Перечислены различные виды демонов.

10 Шестой являлась *натика*, облегченная разновидность *натаки*.

зрелища, которые ставились в придворном, а позднее, возможно, и в гаремном театре.

Разделение образности спектаклей на *авиддха* и *сукумара,* несомненно, очень значимо, во-первых, потому, что оно подтверждает сделанные ранее выводы об основных этапах развития театра, а во-вторых, потому, что более четко соотносит виды драмы с одним из двух больших постановочных типов. При этом подобно распределению драм по стилям, классификация по типам сценической зрелищности лишь отчасти может помочь в реконструкции поступательного развития жанров. Ситуация осложняется еще и тем, что за исключением *натаки* и *пракараны*, а также *прахасаны* и, возможно, *бханы*, и все остальные упомянутые в «Натьяшастре» драмы не имеют достоверных литературных воплощений. Более того, продолжают оставаться безуспешными и неоднократно предпринимавшиеся попытки соотнести описанные в трактате жанровые типы с дошедшими до нас разновременными драматургическими произведениями.

Одним из объяснений этого служит предположение об общей фрагментарности древней поэтической традиции, сочинения которой не имели статуса религиозных текстов и потому не сохранялись столь строго. Другим и, как мне кажется, более верным объяснением служит то, что целый ряд описанных в «Натьяшастре» разновидностей драмы никогда и не существовал в литературной форме, но представлял собой различные, подчас довольно сложные, драматургические произведения сценарного типа.

Если это верно, то период долитературного развития театра был еще длиннее, чем мистериальный. Во всяком случае он длился достаточно долго для того, чтобы успело сформироваться шесть или, возможно, даже семь долитературных видов драмы, которые действительно можно было адекватно охарактеризовать, лишь опираясь на основополагающую для описания спектакля (*прайоги*) категорию *вритти.*

Любопытно, что, видимо, в силу традиции этот исторически сложившийся теоретический принцип не утратил своего значения и в период расцвета литературной санскритской драматургии, образцы которой, несмотря на появление письменно зафиксированных текстов, продолжали описываться как сценические произведения. Во всяком случае две драмы, которые заведомо существовали в литературной форме, а именно *натака* и *пракарана*, с точки зрения описания никак не выделяются среди тех пьес —

самавакары, *димы*, *вьяйоги*, *ихамриги*, *анки* и *витхи*, которые таких литературных воплощений, по всей видимости, никогда не имели. Все они характеризуются в «Натьяшастре» на основе одной и той же схемы, формально уравнивающей литературные поэтические драмы и пантомимические мистериальные зрелища.

Дальнейшее развитие драмы шло в Индии, по всей видимости, по двум основным направлениям. С одной стороны, появились драматургические произведения, предназначавшиеся сугубо для чтения и написанные исключительно сложным поэтическим языком, а с другой — все большей популярностью стали пользоваться более простые по своей образности и смысловому наполнению разновидности драмы, представлявшие собой танцевально-песенные мизансцены развлекательного плана. Эта тенденция, наметившаяся уже в «Натьяшастре», получила дальнейшее развитие в средневековых драматургических трактатах, где 10 канонических видов *рупаки* были дополнены так называемыми *упарупаками*, или малыми драматическими жанрами, число которых постоянно росло и в позднем энциклопедическом трактате Вишванатхи под названием «Сахитьядарпана» насчитывало уже более 18 разновидностей (СД VI.4, 5) (цит. по: [29]).

Таким образом, важнейшая для европейского литературоведения категория жанра не является полностью универсальной и, как и многие другие важные понятия европейской теоретической мысли, может лишь со значительными оговорками использоваться в контексте изучения древнеиндийского театра.

Список литературы

Исследования

1 *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104–116.

2 *Аверинцев С.С.* Риторика и истоки европейской литературной традиции. М.: Языки русской культуры, 1996. 448 с.

3 *Борев Ю.Б.* Комическое. М.: Искусство, 1970. 272 с.

4 *Гринцер Н.П.*, *Гринцер П.А.* Становление литературной теории в Древней Греции и Индии. М.: РГГУ, 2000. 424 с.

5 Жанр в восточной словесности / сост. и науч. ред. Е. Дьяконова. М.: ИМЛИ РАН, 2022. 312 с.

6 *Карасев Л.В.* Философия смеха. М.: РГГУ, 1996. 224 с.

7 Катарсис. Метаморфозы трагического сознания / сост. и науч. ред. В.П. Шестаков. СПб.: Алетейя, 2007. 384 с.

8 *Лидова Н.Р.* Драма и ритуал в древней Индии. М.: Восточная литература, 1992. 149 с.

9 *Лидова Н.Р.* Древнеиндийская драма. Генезис, эволюция, типология // Вестник Российского Гуманитарного Научного фонда. 2012. № 4 (69). С. 80–92.

10 *Лидова Н.Р.* Индийский театр. У истоков традиции // Театр и зрелищные формы Востока. От ритуала к спектаклю / сост. и науч. ред. Д. Гусейнова. М.: Изд-во ГИТИСа, 2012. С. 13–44.

11 *Лосев А.Ф.* О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки / отв. ред. И.Ф. Муриан. М.: Наука, 1973. С. 6–15.

12 *Лосев А.Ф.* Художественные каноны как проблема стиля // Вопросы эстетики. 1964. № 6. С. 351–399.

13 *Луков В.А.* Жанры и жанровые генерализации // Знание. Понимание. Умение. 2006. № 1. С. 141–148.

14 Теория жанров литератур Востока / сост. и отв. ред. И.В. Стеблева. М.: Наука, 1985. 264 с.

15 Теория литературы: основные проблемы в историческом освещении. М.: Наука, 1964. Т. 2: Роды и жанры литературы. 487 с.

16 Теория литературы. Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении) / гл. ред. Ю.Б. Борев. М.: Наука, 2003. 592 с.

17 *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л.: Ленинградский ин-т истории, философии, литературы и лингвистики, 1936. 15 с.

18 *Ярхо В.Н.* Трагедия древнегреческая // Античная культура. Литература, театр, искусство, философия, наука. Словарь-справочник / под ред. В.Н. Ярхо. М.: Высшая школа, 1995. С. 303–305.

19 *Ghosh M.* Contributions to the History of the Hindu Drama: Its Origin and Diffusion. Calcutta: K.L. Mukhopodhyay, 1957. 50 p.
20 *Lidova N.* The Concept of Vṛtti in the Nāṭyaśāstra // Proceedings of 15th World Sanskrit Conference / ed. by R. Tripathi. New Delhi: D.K. Printworld, 2014. P. 28–50.
21 *Lidova N.* The Definition of Performance in the Nāṭyaśāstra // Theatrum Mirabiliorum Indiae Orientalis. Rocznik Orientalistyczny. 2007. Vol. LX/2. P. 345–356.
22 *Lidova N.* The Nāṭyaśāstra // Oxford Bibliography online. URL: https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399318/obo-9780195399318-0071.xml?rskey=RzIzXm&result=1&q=Natyasastra#firstMatch (дата обращения: 01.04.2023).
23 *Lidova N.* The Nāṭyaśāstra: The Origin of the Ancient Indian Poetics // Cracow Indological Studies. 2012. Vol. 14. P. 61–86.
24 *Mankad D.R.* The Types of Sanskrit Drama. Karachi: Urmi Prakashan Mandir, 1936. 211 p.
25 *Monier-Williams M.* A Sanskrit-English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 1899. 1326 p.

Источники

26 The Daśarūpa, a Treatise on Hindu Dramaturgy by Dhanaṃjaya / now first translated from the Sanskrit with the text and an introduction and notes by George C.O. Haas. Columbia University Indo-Iranian Series, vol. vii. 8. New York, 1912. 169 p.
27 The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata-Muni / ed. with an introd. and various readings by M. Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1967. Vol. I (Ch. I–XXVII). 238 p.
28 The Nāṭyaśāstra ascribed to Bharata-Muni / ed. with an introd. and various readings by M. Ghosh. Calcutta: Manisha Granthalaya, 1956. Vol. II (Ch. XXVIII–XXXVI). 218 p.
29 The Sāhityadarpaṇa of Viśvanātha Kavirāja / with an Introd. and English notes by P.V. Kāne. Bombay: Nirnaya-sagar Pr., 1910. 142 p.

References

1 Averintsev, S.S. “Istoricheskaia podvizhnost’ kategorii zhanra: opyt periodizatsii” [“The Historical Diversity of the Category of Genre: An Attempt of Periodization”]. *Istoricheskaia poetika. Itogi i perspektivy izucheniia* [*Hisotircal Poetics. Results and Perspectives*]. Moscow, Nauka Publ., 1986, pp. 104–116. (In Russ.)
2 Averintsev, S.S. *Ritorika i istoki evropeiskoi literaturnoi traditsii* [*Rhetorics and the Origins of European Literary Tradition*]. Moscow, Iazyki russkoi kul’tury Publ., 1996. 448 p. (In Russ.)
3 Borev, Iu.B. *Komicheskoe* [*The Comical*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 272 p. (In Russ.)

4 Grintser, N.P., and P.A. Grintser. *Stanovlenie literaturnoi teorii v Drevnei Gretsii i Indii* [*The Origins of Literary Theory in Ancient Greece and India*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2000. 424 p. (In Russ.)

5 D'iakonova, E., editor. *Zhanr v vostochnoi slovesnosti* [*Genre in Eastern Literature*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2022. 312 p. (In Russ.)

6 Karasev, L.V. *Filosofiia smekha* [*The Philosophy of Laughter*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1996. 224 p. (In Russ.)

7 Shestakov, V.P., editor. *Katarsis. Metamorfozy tragicheskogo soznaniia* [*The Catharsis. The Transformations of Tragic Consciousness*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2007. 384 p. (In Russ.)

8 Lidova, N.R. *Drama i ritual v drevnei Indii* [*Drama and Ritual in Ancient India*]. Moscow, Vostochnaia literatura Publ., 1992. 149 p. (In Russ.)

9 Lidova, N.R. "Drevneindiiskaia drama. Genezis, evoliutsiia, tipologiia" ["Ancient Indian Drama. Genesis, Evolution, Typology"]. *Vestnik Rossiiskogo Gumanitarnogo Nauchnogo fonda*, no. 4 (69), 2012, pp. 80–92. (In Russ.)

10 Lidova, N.R. "Indiiskii teatr. U istokov traditsii" ["Indian Theatre at Its Origins"]. Guseinova, D., editor. *Teatr i zrelishchnye formy Vostoka. Ot rituala k spektakliu* [*Theatre and Performative Arts of the East. From Ritual to Spectacle*]. Moscow, Russian Institute of Theatre Arts Publ., 2012, pp. 13–44. (In Russ.)

11 Losev, A.F. "O poniatii khudozhestvennogo kanona" ["On the Concept of Artistic Canon"]. Murian, I.F., editor. *Problema kanona v drevnem i srednevekovom iskusstve Azii i Afriki* [*The Problem of Canon in Ancient and Medieval Arts of Asia and Africa*]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 6–15. (In Russ.)

12 Losev, A.F. "Khudozhestvennye kanony kak problema stilia" ["The Artistic Canons as the Stylistic Problem"]. *Voprosy estetiki*, no. 6, 1964, pp. 351–399. (In Russ.)

13 Lukov, V.A. "Zhanry i zhanrovye generalizatsii" ["Genres and Genre Generalizations"]. *Znanie. Ponimanie. Umenie*, vol. 1, 2006, pp. 141–148. (In Russ.)

14 Stebleva, I.V., editor. *Teoriia zhanrov literatur Vostoka* [*The Theory of Genres in Eastern Literature*]. Moscow, Nauka Publ., 1985. 264 p. (In Russ.)

15 *Teoriia literatury: osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii* [*The Literary Theory. Principal Problems in Light of History*], vol. 2: Rody i zhanry literatury [Types and Genres in Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 487 p. (In Russ.)

16 Borev, Iu.B., editor. *Teoriia literatury. Rody i zhanry (osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii)* [*The Literary Theory. Types and Genres (Principal Problems in Light of History)*]. Moscow, Nauka Publ., 2003. 592 p. (In Russ.)

17 Freidenberg, O.M. *Poetika siuzheta i zhanra. Period antichnoi literatury* [*The Poetics of Plot and Genre. The Time of Classical Literature*]. Leningrad, Leningrad Institute of History, Philosophy, Literature and Linguistics Publ., 1936. 15 p. (In Russ.)

18 Iarkho, V.N. "Tragediia drevnegrecheskaia" ["Ancient Greek Tragedy"]. Iarkho, V.N., editor. *Antichnaia kul'tura. Literatura, teatr, iskusstvo, filosofiia, nauka. Slovar'-*

spravochnik [*Ancient Culture. Literature, Theatre, Art, Philosophy, Science. Dictionary*]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1995, pp. 303–305. (In Russ.)
19 Ghosh, Manomohan. *Contributions to the History of the Hindu Drama: Its Origin and Diffusion*. Calcutta, K.L. Mukhopodhyay, 1957. 50 p. (In English)
20 Lidova, Natalia. "The Concept of Vṛtti in the Nāṭyaśāstra." Tripathi, R., editor. *Proceedings of 15th World Sanskrit Conference*. New Delhi, D.K. Printworld, 2014, pp. 28–50. (In English)
21 Lidova, Natalia. "The Definition of Performance in the Nāṭyaśāstra." *Theatrum Mirabiliorum Indiae Orientalis. Rocznik Orientalistyczny*, vol. 60/2, 2007, pp. 345–356. (In English)
22 Lidova, Natalia. "The Nāṭyaśāstra." *Oxford Bibliography online.* Available at: https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780195399318/obo-9780195399318-0071.xml?rskey=RzIzXm&result=1&q=Natyasastra#firstMatch (Accessed 04 June 2023). (In English)
23 Lidova, Natalia. "The Nāṭyaśāstra: The Origin of the Ancient Indian Poetics." *Cracow Indological Studies*, vol. 14, 2012, pp. 61–86. (In English)
24 Māṅkaḍa, Dolararāya Raṃ. *The Types of Sanskrit Drama*. Karachi, Urmi Prakashan Mandir, 1936. 211 p. (In English)
25 Monier-Williams, Monier. *A Sanskrit-English Dictionary*. Oxford, Oxford University Press, 1899. 1326 p. (In English)